

СОВЕТСКИЙ КИНОАВАНГАРД: ОТ УСЛОВНОЙ РЕАЛЬНОСТИ К ЖИЗНЕННОМУ МАТЕРИАЛУ

Е. Я. Марголит

Госфильмофонд РФ
Москва, Россия

Аннотация: Статья посвящена выявлению особенностей советского киноавангарда 20-х гг. прошлого века. В отличие от западной версии авангарда, не доверяющей физической реальности, советский киноавангард не отказывался от нее, наоборот, он обращал свое внимание на окружающую действительность как главный строительный материал нового искусства. Новая историческая реальность становится и новой художественной реальностью. Традиционный для искусства авангарда отказ от прошлого, в советском кинематографе представляет собой отказ от театрально-салонных сюжетов, экранизации классической литературы, молодые кинематографисты фокусируют свой взгляд на перестраиваемую реальность. Эта реальность — не выстроенные в павильонах мертвые декорации и жеманные герои, а живой поток городских улиц, предметов и лиц. Живое человеческое лицо присутствует и в массе, новом герое и открытии советского киноавангарда. Масса осознает себя единым телом через обретение лица. Именно в советском киноавангарде безликая массовка превращается в живого многоликого и разноликого коллективного субъекта. Обретение лица как одно из главных открытий киноавангарда рассматривается на материале фильмов Эйзенштейна, Вертова, Эрмлера, Роома, представителей объединения ФЭКС. Отечественный киноавангард реабилитировал все так называемые «низовые» жанры искусства, в первую очередь цирковую буффонаду, показав их возможности для выражения новой реальности. В качестве инструмента освоения новой реальности и критики прошлого советский киноавангард избирает стратегии карнавализации истории и современности. Эти стратегии выражаются в системе монтажных принципов, разработанных Эйзенштейном и Вертовым, которые базируются на дихотомии созидания/разрушения, жизни/смерти.

Ключевые слова: советский киноавангард, жизненный материал, карнавал, Эйзенштейн, Вертов, Эрмлер, Козинцев, ФЭКС.

Для цитирования: Марголит Е. А. Советский киноавангард: от условной реальности к жизненному материалу // Koinon. 2021. Т. 2. № 1. С. 148–167. DOI: 10.15826/koinon.2021.02.1.007

SOVIET CINEMA AVANT-GARDE: FROM NOTIONAL REALITY TO LIFE MATERIAL

E. Ya. Margolit

Gosfilmofond of the RF
Moscow, Russia

Abstract: The article emphasizes specific features of the Soviet film avant-garde of the 1920s. Whereas the Western version of the avant-garde did not trust physical reality, the Soviet film avant-garde did not abandon it. On the contrary, the domestic film avant-garde turned its attention to the surrounding reality and used it as building blocks of the new art. A new historical reality becomes a new artistic reality. In Soviet cinema, the rejection of the past, which is traditional for the art of the avant-garde, means the rejection of theatrical and cup-and-saucer plots, film adaptations of classical literature. Young filmmakers focus on the reality under renovation. This reality is far from being dead sets created on a sound-stage and simpering characters; it is a living stream of city streets, objects and faces. A live human face also appears in the mass, the new hero and the discovery of the Soviet cinema avant-garde. The mass becomes aware of itself as a single body through the acquisition of the face. It is in the Soviet film avant-garde that the faceless extras transform into a live multi-faceted and diverse collective subject. The author considered the attainment of the face as one of the main findings of the cinema avant-garde based on the material from the films of Eisenstein, Vertov, Ermler, Room, representatives of the FEKS association. The domestic film avant-garde rehabilitated all the so-called "grassroots" genres of the performing arts primarily, circus buffoonery, demonstrating their possibilities for expressing a new reality. The Soviet film avant-garde chooses strategies for the history and modernity carnivalization as a tool for mastering the new reality and criticizing the past. One can trace these strategies in a system of montage principles developed by Eisenstein and Vertov and based on the dichotomy of creation-destruction, life-death.

Keywords: Soviet film avant-garde, vital material, carnival, Eisenstein, Vertov, Ermler, FEKS.

For citation: Margolit, E. Ya. (2021), "Soviet Cinema Avant-Garde: from Notional Reality to Life Material", *Koinon*, vol. 2, no. 1, pp. 148–167 (in Russian). DOI: 10.15826/koinon.2021.02.1.007

Киноавангард: «любовь к реальному материалу» и логике карнавала

В середине 20-х кинематографическая общественность живет в ожидании прорыва к новому материалу, внимательно вглядываясь в каждый новый фильм. Пока же советское кино овладевает новыми жанрами и новыми приемами. Историко-костюмная драма, начиная с «Дворца и крепости» (1923),

вполне уверенно осваивает киногоению исторического антуража — от костюмов до имперской архитектуры — и использует даже параллельный монтаж по социальному контрасту, заложенному в основе сюжета, как явствует из названия «боевика» Ивановского. Вернувшийся в Москву из Украины Гардин использует тот же принцип монтажа по контрасту в бытовой драме на культурно-просветительском материале «Особняк Голубиных» (1924), совершенствует монтажные приемы в авантюрном фильме «Четыре и пять» (1924), чтобы довести с их помощью уровень повествования до профессиональной изощренности в постановочном антирелигиозном боевике «Крест и маузер» (1925). Натуру в качестве фона охотно использует бытовая комедия, вынося действие на улицу провинциального городка («Закройщик из Торжка»), деревни в среднерусской полосе («Комбриг Иванов»), Москвы («Папиросница от Моссельпрома»)¹.

Однако опыт раннего русского кино, тяготевшего к условной экранной реальности вне времени и пространства, приучил режиссеров этого периода к инстинктивной осторожности в обращении с реальностью наличной. Неизменно традиционная фабульная схема призвана тут, по сути, нейтрализовать «самоигральный» в своей фактурности материал новой действительности, в которую ранний русский кинематограф искренне старается врасти.

В этих фильмах постоянно ощутима дистанция по отношению к новому материалу — недаром свою нишу старшее поколение находит в исторических сюжетах и произведениях отечественной литературной классики, а также в экзотическом «восточном» материале. Вот почему новое кинематографическое поколение воспринимает старших как прямых своих антагонистов. Ибо молодежь, пришедшая в советское кино в середине 20-х, сформирована новой действительностью и ощущает себя полноправными хозяевами ее. Встретившие революцию совсем молодыми людьми, зачастую подростками, они не знали, в отличие от старшего поколения, проблемы приспособления к новой системе, поскольку попросту не успели по возрасту встроиться в предыдущую. Революция отменяла для них предопределенность дальнейшего жизненного пути независимо от социального происхождения — будь то полуграмотный аптекарский ученик из местечка в Прибалтике Фридрих Эрмлер или сын городского архитектора Риги, действительного статского советника Сергей Эйзенштейн. Они оценили предоставленную им историческим катаклизмом возможность по собственному усмотрению строить собственную судьбу, перестраивая окружающую реальность. Поэтому реальный материал для них, как

¹ К середине 20-х появляются и еще более радикальные в этом отношении варианты. Так, авантюрную драму «Вздувайте горны» (1925), действие которой происходит на современном заводе, режиссер Владимир Касьянов снимает в реальных интерьерах одного из ленинградских заводов, причем часть персонажей играет сами себя — от руководства завода до агентов уголовного розыска вместе... с их служебно-розыскной собакой.

было отмечено выше, — прежде всего материал строительный в буквальном смысле слова. Прежняя система разрушается-расчленяется на составные части («кирпичи»), из которых мир будет создан заново, на принципиально новой основе. Именно на этом двуединстве — разрушение-созидание — и основано их понимание монтажа.

Соответственно, новое поколение ощущает себя детьми и одновременно движущей силой революционного переворота мира. Один из ключевых персонажей советского киноавангарда 20-х Григорий Козинцев записывает в рабочих тетрадях: «Для этого поколения “соцзаказ” был чем-то вроде клятвы на Воробьевых горах. Что могло быть более прекрасного, чем трудиться для заказа? Вы скажете: как-то уж все это слишком прозаично. Но все зависит от заказа. *Перевернуть вселенную!*» [Козинцев 1982, с. 327].

Образ перевернутой вселенной тут явственно восходит к празднично-карнавальному мировосприятию, его исток — в обрядово-зрелищных празднествах карнавального типа, которые «на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека» [Бахтин 1990, с. 14].

Логика карнавального обновления с непрерывными перемещениями верха и низа многое объясняет в феномене отечественного киноавангарда 20-х. Начиная с того, что важнейшим в новой системе искусств оказывается именно кино, в предшествующую дореволюционную эпоху самим императором расценивавшееся как «пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение», «балаганный промысел». Отсюда же и настойчиво декларируемый в манифестах приоритет «низовой» культуры перед «высокой». Отсюда и демонстративное пристрастие к жанрам, в раннем русском кино считавшимся «низкими» — авантюрному сериалу и трюковой «комической», равно как и искреннее презрение к лежавшей в основе предыдущей жанровой системы «психологической» драме.

И отсюда, разумеется, ярко выраженное смеховое начало. Когда юный Козинцев в сборнике «Эксцентризм» (1922), из которого взята приведенная выше цитата, заявляет: «Зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе» [Эксцентризм 1922, с. 4], то формулировка тут едва ли не значимей содержания. Великой драматической актрисе недавно минувшей эпохи не просто противопоставляется кинокомик, чья звезда начинает восходить в послевоенном мире. «Высокое» и «низовое» визуализируются именно в контексте специфической брутальности карнавального смеха с его пафосом материально-телесного низа.

Их кино вырастает не просто из безудержной клоунады и эпатажного пародирования, но из эстетики массового низового зрелища — площадного по своей сути. Само слово «аттракцион» в названии манифеста Эйзенштейна 1923 г. «Монтаж аттракционов», где он так же не преминет уравнивать, кстати, «все составные части театрального аппарата (“говорок” Остужева не более

цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей), во всей своей разнородности приведенные к одной единице — их наличие узаконивающей — к их аттракционности» отсылает одновременно и к цирку, и к местам народных увеселений [Эйзенштейн 1964, с. 270]. Недаром и Козинцев провозглашает в «Эксцентризме» «культ парка аттракционов, чертовых колес и американских гор, поучающих подрастающее поколение *подлинному темпу* эпохи». [Эксцентризм 1922, с. 5].

Собственно, название и этого манифестированного направления связано, прежде всего, с набирающей популярность с середины XIX века разновидностью эстрадно-цирковой клоунады — эксцентрикой. Вполне логично, что в первом наборе театральный пока коллектив, который его создатели и руководители Козинцев и Трауберг назвали Фабрикой эксцентрического актера (ФЭКС), состоял преимущественно из артистов эстрады и цирка: клоунов, танцоров, куплетистов, акробатов. Театральные представления, с которых начинают свою деятельность многие из будущих режиссеров (Эйзенштейн, ФЭКС, Абрам Роом, Сергей Юткевич), строятся преимущественно на основе приемов эстрады и цирка, а также кинематографа. Именно в качестве фрагмента театрального представления кино и возникает впервые в их творчестве. И если ФЭКС вводит в свою «Женитьбу» кадры из «комической» раннего Чаплина (им здесь и становится Подколесин), то Эйзенштейн специально снимает для спектакля «Мудрец!» киноклоунаду «Дневник Глумова» — она-то и становится первым фильмом мастера.

Эта работа чрезвычайно показательна для логики развития отечественного киноавангарда 20-х — подобного рода эксцентрический короткометражный фильм обнаруживается в начале кинематографического пути подавляющего большинства будущих классиков (помимо перечисленных выше, это и Пудовкин, и Эрмлер, и Довженко). Эстетика его, за редкими исключениями, возвращает кино к эпохе «Политого поливальщика» и феерий Мельеса и представляет собой, по сути, сцепку клоунских кульбитов, комических погонь и элементарных технических трюков: например, мельесовский трюк с заменой посредством стоп-кадра и скрытого монтажа (на нем построен «Дневник Глумова»); пленка, пущенная обратным ходом (несохранившаяся «Скарлатина» Эрмлера, судя по описаниям); рапид («Ягодка любви» Довженко) и проч.

Верх и низ тут начинают меняться местами уже в буквальном смысле: крыши становятся ареной трюков — причем крыши знаковых архитектурных сооружений: особняка Морозова в «Дневнике Глумова» или, ни много ни мало, Исаакиевского собора в утраченных «Похождениях Октябрины» Козинцева и Трауберга.

Само кино начинается для нового поколения с чистого листа, заново — как и мир в целом. Карнавальная праздничность рождена здесь радостью

тотального обновления мира. Как писал, уже в 60-х, Козинцев, «через много лет я узнал новое течение в искусстве: разгневанные молодые люди. Мы были обрадованные молодые люди» [Козинцев 1982, с. 316]. По сути, новый мир — есть они сами. Отсюда, соответственно, дистанция между человеком и материалом реальности тут рушится, как рушится неременная для кино предыдущего периода дистанция между камерой и объектом. Камера очень скоро, в первых же их полнометражных работах, не просто окажется внутри экранного пространства — по сути, объектив тут создает, лепит его. Почти физическая осязаемость фактуры, спрессованность предметной среды на экране есть, по существу, зрительное выражение восхищения миром как строительным материалом, предоставленным в полное распоряжение молодым [Уиддис 2011–2012, с. 35–59]. Кулешовская формулировка «необычайная любовь кинематографа к реальному материалу» — общий лейтмотив авангарда. Ведущий публицист «Правды» Михаил Кольцов, например, пишет в своей рецензии на «Стачку» Эйзенштейна: «Именно так, с насыщенной жадной любовью к бытию, шныряет по жизни объектив оператора “Стачки”, направляемый ее режиссером» [Кольцов 1925].

Мир предстает тут как находящееся в непрерывном движении-обновлении единое целое — преображающее и преображаемое одновременно. Это единое тело в буквальном смысле слова. Тело и мир синонимичны. Владение телом как основной принцип воспитания киноактера в авангардном кино — есть владение миром. Именно поэтому главным героем и ключевым образом советского кинематографического авангарда 20-х становится масса, коллектив как движущая сила сюжета. Масса как единый живой организм — пульсирующий, постоянно меняющий свои очертания, умирая в одном качестве, одном состоянии и одновременно возрождаясь в новом.

Применительно к образу единого тела этот обрядово-праздничный карнавальный сюжет смерти-возрождения выступает в виде жертвенного расчленения-воссоединения аграрного божества, в котором Эйзенштейн видел исток монтажного метода [Эйзенштейн 2000, с. 201–229].

В таком контексте абсолютно закономерным оказывается стремительный в творчестве этого кинематографического поколения скачок от карнавальной эксцентрической клоунады к неизбежно трагедийному героическому действию, которое являет собой в действительности жанр монтажной историко-революционной эпопеи. Ибо в основе тут сюжет перехода человеческого сообщества на новый социальный уровень. И достигается он опять-таки через неизбежную смерть в прежнем социальном качестве, т. е. через преодоление внешних сил, этому социальному обновлению-единению препятствующих.

И канонической кульминацией поэтому становится не решающая классовая битва, а временное поражение — насилие внешних враждебных сил над человеческой массой. У Эйзенштейна это «Ликвидация» в «Стачке» (1924),

«Одесская лестница» в «Броненосце «Потёмкин» (1925), разгон июльской демонстрации и разведение мостов в «Октябре» (1927). У Пудовкина — разгон демонстрации и гибель героини в «Матери» (1926), у ФЭКСов — ночь после разгрома восстания декабристов в «С.В.Д.» (1927) и расстрел коммунаров на кладбище Пер-Лашез в «Новом Вавилоне» (1929). У Довженко — подавление восстания рабочих в «Арсенале» (1928). Причем строятся все эти сцены именно на мотиве расчленения. В «Стачке» струи воды из пожарных брандспойтов рассекают толпу забастовщиков на отдельные части, после чего начинаются избиение и расстрел. Поэтому параллельный монтаж разгрома с забоем быка и последующим подробным показом освеживания туши в финале сцены — вовсе не наивная визуализация словесной метафоры «бойня», но прямое указание на мотив сакральной жертвы, лежащий в основе сюжета. Целиком построен на нем и сюжет «Потёмкина»: сначала власти пытаются разделить экипаж на жертв и палачей; затем не дать толпе, приветствующей на лестнице мятежный корабль, воссоединиться с ним; наконец, направляют против восставшего броненосца всю эскадру. И расчленение это преодолевается ценой жертвы (Вакуленчук, горожане на лестнице), чтобы в финале от насилия отказалась эскадра, посланная на усмирение мятежного корабля.

По сути, этим мотивом расчленения-воссоединения обусловлен шокировавший западного зрителя жестокий натурализм сцен насилия в советском кино 20-х. Он оказывается неотъемлемой частью новой образной системы, о чем догадался тогда цитированный Луначарским немецкий театральный критик Альфред Керр: «Русский фильм... не боится грубости. Наша западная цензура трусит перед этой татарской безудержностью. Между тем жизнь груба, и подлинное искусство не смеет подсахаривать ее, замалчивать ее ужасные стороны... И посмотрите, как живут в русском фильме массы! Ведь это настоящее выявление подлинной жизни. Их мастера — настоящие коренные натуралисты, и их искусство можно было бы назвать новым натурализмом» [Луначарский 1928, с. 27].

Таким образом, выход массы на новый уровень здесь есть *осознание* себя единым целым — единым телом. И дается он, как правило, через обретение лица. Так «Стачка» завершается вслед кадру гекатомбы расстрелянных сверхкрупным планом человеческих глаз с титром «Помни, пролетарий!»². В «Потёмкине» этот принцип идет через всю картину — от долгого кадра Вакуленчука, решающегося выкрикнуть «Братья!», до напряженного лица матроса, озаряющегося улыбкой (тот же титр — «Братья!»), в финальной «Встрече с эскадрой». Аналогичную роль в «Матери» играет крупный план героини с гордо поднятой

² Здесь возможна параллель с кинофрагментами из «Мудреца!», которые завершались кадрами самого автора спектакля, раскланивающегося с экрана. Финальный кадр «Стачки» в таком случае можно рассматривать и как прямое авторское обращение к залу.

головой и красным знаменем в руках, равно как и финальный портрет большевика Тимоша, неуязвимого для вражеских пуль, в «Арсенале» или монолог парижской коммунарки перед казнью в «Новом Вавилоне».

Противопоставление живого человеческого лица в его предельной фактурности разнообразным проявлениям безликости — одно из ключевых в образной системе советского киноавангарда 20-х. Отсутствие лица здесь означает принадлежность миру смерти, равно как и замена лица плакатной социальной маской. Такова в «Потёмкине» шеренга солдат, расстреливающих толпу на одесской лестнице, с головами, срезанными верхней рамкой кадра. Ту же роль исполняет брезент, которым накрывают взбунтовавшихся матросов перед расстрелом, — они тем самым оказываются обречены миру смерти. Подчеркнутая — до утрированности — маскообразность отличает игру Григория Александрова в роли офицера Гиляровского — убийцы Вакуленчука, или карлика — судебного врача. Гайдамаки, в финале «Арсенала» скалящиеся в победном плясе, отсылают к мертвому оскалу солдат, погибших в газовой атаке, из начала фильма — это маска смерти. В «Новом Вавилоне» контрастом живому, с выразительной мимикой, лицу юной продавщицы огромного универсального магазина, затем героини Парижской коммуны в исполнении Елены Кузьминой служит гротескная внешность хозяина магазина (Давид Гутман), монтажно рифмуемая с химерами собора Нотр-Дам.

Обретение лица и есть то, что превращает традиционную массовку, состоящую из статистов, в массу как главного героя. Массовка безлика — масса принципиально разно- и многолика. Она в произведениях советского киноавангарда не просто принадлежит реальному материалу, но является, по сути, его квинтэссенцией. Статисты, изображающие толпу, заменяются типажам, составляющими реальную массу. Типаж-непрофессионал, в том смысле, в каком он сыграл принципиальную роль в советском кино 20-х, представляет собой не социальную маску, а конкретную биографию.

Эта черта, в качестве одной из основополагающих, сразу же была отмечена зарубежной критикой. «Особое преимущество русских картин заключается в том, что они умеют выдвинуть из массовок, которыми владеют в совершенстве, отдельные интересные лица», — писал, например, в 1928 году критик органа немецких социал-демократов газеты «Форвертс» (цит. по: [Чвялёв 1929, с. 33]). Здесь можно опять-таки увидеть торжество единства мира как тела в обрядово-праздничном действе, где нет жесткого разделения на зрителей и актеров — каждый так или иначе является его участником и творцом³. Несколько позднее, уже в 30-х годах, это точно сформулировал известный голливудский режиссер

³ Истоки установки на активное взаимодействие сцены с залом (разрушение пресловутой «четвертой стены») явственно просматриваются, по свидетельствам рецензентов и мемуаристов, уже в первых театральных работах Эйзенштейна и ФЭКСов.

Уильям Дитерле: «...я понял тайну, благодаря которой советские фильмы так отличаются от остальных. Лица, которые мы видим в советских фильмах, они те же, что и лица людей, которых встречаешь на улицах. И этим они отличаются от актерских масок в буржуазных фильмах: у тех даже морщины на лице — и те фальшивые» (Дитерле, цит. по: [Авенариус 1939, с. 57]).

Сама идея равенства всех со всеми, равно характеризующая и карнавальное действо, и демократическую революцию, превращает образ массы в набор «равных друг другу единиц» (В. Паперный), что само по себе отменяет иерархическое деление персонажей на «главных» и «второстепенных».

Новая реальность в системе традиционных жанров кино

Поскольку, в определенном смысле, сюжет советского киноавангарда 20-х может быть представлен как панорама разнообразных человеческих лиц, заполняющих собой жадно вбираемое объективом камеры реальное пространство, постольку и традиционные жанровые границы теряют свою определенность. Именно поэтому хроника из документа превращается в советском кино 20-х в полноценный вид искусства. Чрезвычайно показательным оказывается первый полнометражный фильм Дзиги Вертова — «Киноглаз» (1924). Сюжет его, намеченный пунктирно, можно прочесть как проход пионерского отряда. Ребенок как протагонист камеры — прием, позволяющий увидеть мир новыми глазами. В течение обыденной жизни детский взгляд выхватывает, с одной стороны, то, что связано с повседневными заботами родителей (закупка матерями провизии, например, вырастающая в одну из главных тем картины; жизнь подмосковного села, возле которого пионеры разбивают свой лагерь). С другой — выбивающееся из повседневного ряда, т. е. отмеченное чертами эксцентрики: от бродячего фокусника-китайца и слона, которого ведут по улице, до пациентов психиатрической лечебницы. Но важно здесь то, что герои не просто дети, а — юные пионеры, которые сами по себе есть воплощение нового мира. Таким образом, перед нами мир, описывающий и преображающий самого себя самым процессом описания. Описание носит заведомо игровой характер — ребенок познаёт мир в процессе игры. Поэтому элементарные (на уровне Люмьеров и Мельеса) трюки с обратной съемкой и стоп-кадрами здесь совершенно органичны и становятся основой столь же ударных сцен фильма, как и знаменитый монтажный эпизод подъема флага в пионерском лагере, разбитый на 53 кадра в течение минуты экранного времени.

Но прежде всего монтажный метод (и в кинематографе Вертова на всем протяжении его это проявляется с нарастающей наглядностью и яркостью) служит средством для выявления образа мира как единого тела. Показательно, что основные персонажи эпизода «Время обратным ходом» — бык и хлеб, т. е. жертвенные тела — животное и знак, данные в том же восходящем к обряду

контексте расчленения-воссоединения. Образный ход этот прямо предвосхищает тему быка в кинематографе Эйзенштейна («Стачка», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!»), с одной стороны, и тему нивы как инобытия рода у Довженко (эпизод приготовления хлеба в «Земле») — с другой.

Причем в образе мира-тела в кинематографе Вертова явственно превалируют женские черты. Это тело материнское — поглощающее и рождающее. По сути, оно может восприниматься как ключевой для советского кино 20-х образ наличной реальности.

Погружение в ее лоно традиционных жанровых моделей дает чрезвычайно интересный результат. Взаимодействие с реальностью кардинально преобразует жанровую иерархию. Событие отныне не инсценируется — оно возникает на экране в процессе съемок как реакция реальности на «фабульный анекдот» (термин Михаила Блеймана) в качестве предлагаемых обстоятельств. Традиционные модели описания наглядно демонстрируют свою неэффективность, ибо сама реальность в этот период пребывает в процессе грандиозного исторического смещения, сдвига, разрушения былых иерархий. В новой художественной системе «каждый центр является периферией и каждый пункт периферии — центром» [Паперный 2009, с. 233]⁴.

Почти случайно, по свидетельству Г. Козинцева, возникающее в кругу создателей ФЭКС слово «эксцентризм» (буквально: отклонение, сдвиг в сторону от центра) становится в очень скором времени одним из основных терминов киноавангарда, поскольку фиксирует сдвиг как определяющую черту эпохи. «...Эксцентризм основан на выборе впечатляемых моментов и на новой, не автоматической их связи. Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ в ее традиционном восприятии и подаче», — формулирует в те годы Виктор Шкловский (цит. по: [Недоброво 1928, с. 6]). Но «борьбу с привычностью жизни» в данной ситуации успешно ведет сама жизнь. Эксцентризм здесь оказывается наиболее адекватным методом описания стремительно меняющейся реальности. Соответственно, метаморфозы традиционных жанровых структур становятся неизбежны и причудливы.

В этом уже отдавали себе отчет наиболее внимательные современники-критики. Так, Арнольди в книге «Авантюрный жанр в кино» отмечает: «Трактуя современный быт, характеризующийся ломкой прежних жизненных условий, распад старых бытовых отношений, связанных с ломкой убеждений и мировоззрений, киноискусство, отражая нашу действительность, не могло оставить без внимания все эти положения. Необычайность психологических ситуаций сплошь и рядом переходит в необычайность жизненных положений, в авантюрный план» [Арнольди 1929, с. 69–70].

⁴ Показательно в этом контексте, что юные мастера киноавангарда декларируют опору на жанры, опять-таки считавшиеся ранее «низовыми» (авантюрный жанр, комедия).

Само несоответствие, на первых порах даже невольное, между традиционной жанровой моделью и материалом реальности осознается как плодотворное. Так, по поводу не вяжущейся с каноном авантюрного фильма эпичностью «Красных дьяволят» Арнольди пронизательно замечает: «Разноголосие между формой и ее воплощением придало фильму своеобразную прелесть, сделавшую приключения наших красноармейцев похожими на похождения героев легенд и былин» [Арнольди 1929, с. 63–64].

Еще выразительнее другое его наблюдение. Рассматривая первый полнометражный фильм Кулешова «Необычайные похождения мистера Веста в стране большевиков» (1924), где американский благотворитель приезжает в Москву начала 20-х вместе с ковбоем-телохранителем и, прежде чем увидеть достижения новой власти, попадает в руки шайки авантюристов из «бывших», разыгрывающей перед наивным американцем «ужасы ЧеКа», Арнольди отмечает: «Элемент ковбойских телохранителей на фоне современной Москвы привел к переключению материала в необычный ряд и заострил несоответствие между действием и обстановкой, что придало фильму^{5*} комедийный характер» [Арнольди 1929, с. 64].

Не дошедший до нас фильм Козинцева и Трауберга «Братишка» (1926) был задуман как эксцентрическая трюковая комедия на злободневную тему «режима экономии»: шофер борется за восстановление своего старенького грузовичка, который директор-бюрократ хочет списать, и параллельно за руку и сердце очаровательной вагоновожатой. Сами авторы осторожно определяли его как «фильму о грузовике в 6-ти частях». Большинство критиков склоняется к комедийному жанру. Но именно склоняются. Рецензент ленинградской «Вечерней красной газеты», например, утверждает: «Фильм пропитан не только подлинным юмором, но ошибочно думать, что «Братишка» — комедия. Во всяком случае, это — минимум превосходно выполненная мелодрама, со столь необычайным для этого жанра сюжетом...» [Гессен 1927].

Совершенно те же черты наблюдаем мы и в одной из самых известных картин 20-х — «Третьей Мещанской» (1927) Роома. Второе название ее «Любовь втроем» отсылает нас к классической коллизии мелодрамы. Между тем современник характеризует ее так: «“Третья Мещанская” — одна из первых наших картин, не только снятая на фоне быта, но и пытающаяся поставить бытовой вопрос. Знакомые предметы домашнего обихода, характерные черточки общежития поданы в картине как незнакомые. Быт показан режиссером как необычный, экзотический материал. Правда, и сюжет этого фильма нетипичен. Факт, положенный в основу сценария, необычайно резок и выпадает из бытового плана» [Блейман 1973, с. 77]. Показательна в этом смысле для

^{5*} В 20-х годах прошлого века слово «фильм» употреблялось в женском роде — «фильма». — *Прим. ред.*

«Третьей Мещанской» отмеченная Гращенковой подробность: «Даже жанр фильма прокатные организации не могли точно определить, и фильм вышел на экран как комедия» [Гращенкова 1977, с. 108].

Такая диффузия, взаимопроникновенность жанров сама по себе чрезвычайно характерна для советского кино 20-х в противовес раннему русскому кино. Она обусловлена всё тем же ощущением мира как единого целого, чего дореволюционное кино с его жесткой иерархией жанров было совершенно лишено. Там жанровые пространства четко отделены друг от друга по всем параметрам и коллизиям. Здесь коллизия, выстраивающаяся на соотношении замкнутого и разомкнутого пространства, при внимательном рассмотрении оказывается универсальной для любого материала. В том числе для исторического.

В фильмах на историческом материале (точнее — историко-революционном, ибо речь в первую очередь идет о становлении классового сознания) мы видим ту же модель — выход из замкнутого пространства в разомкнутое. Однако здесь разомкнутое пространство принадлежит будущему, а не настоящему. Это царство свободы, ощущение которого постепенно возникает в сознании героя (героев). Оно ассоциируется в первую очередь с пространством природным — наличное же социальное пространство оказывается пространством тотальной несвободы и, соответственно, стремится к замкнутости, невзирая на свои масштабы. Герой в завязке повествования представлен как пленник этого пространства. Он может быть подавлен в равной степени нищетой и скудостью своего жилища, как в «Матери» (1926) или «Конце Санкт-Петербурга» (1927) Пудовкина, «Арсенале» (1929) Довженко — и богатством, роскошью имперской столицы, как в том же «Конце Санкт-Петербурга» или фильме о Парижской коммуне с многозначительным названием «Новый Вавилон» (1929) Козинцева и Трауберга. Подавление возникающего протеста передается преимущественно через попытку вернуть героя (героев) из разомкнутого пространства в замкнутое («Стачка», «Броненосец «Потёмкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Новый Вавилон»).

Трагедийный мотив смерти героя в авангардной модели историко-революционного кино 20-х неизбежен — неважно, дан ли он напрямую, как в «Стачке», «Потёмкине», «Матери», «Новом Вавилоне», или метафорически, как в той же «Бухте смерти», «Конце Санкт-Петербурга» или «Потомке Чингис-хана» (1929) Пудовкина. Но для того, чтобы освободиться от своей бывшей угнетенности, перейти в новое качество, такой герой обязательно должен пройти через мучения и смерть в качестве прежнего. Образ, восходящий к жертвенному расчленению, делает, по сути, неизбежным присутствие в этих фильмах мотива ужасного — кровавого насилия и пыток, — шокировавшего, как отмечалось выше, зарубежного зрителя в «Броненосце «Потёмкин» или «Бухте смерти»⁶.

⁶ «Бухта смерти» первоначально была запрещена в Германии как «жестокая ужасающая фильма, способная повлиять на слабонервных и еще более развратить огульных жестокосердных людей».

И если модель, основанная на соотношении разомкнутого и замкнутого пространств, едина для всего советского киноавангарда 20-х, то можно утверждать, что смеховое и ужасное здесь — два полюса единого целого. Поэтому кино 20-х строится на постоянном взаимопроникновении, взаимообращении элементов смехового и ужасного.

У них общий объект: мир окостеневший, неподвижный и настаивающий на своей незыблемости. Ключевой образ этого мира — имперский монумент из камня или металла. Уже совмещение в одном кадре человеческой фигуры и монумента создает контраст масштабов. Но этот контраст, как правило, подчеркивается монтажными ракурсами. Это либо точка съемки снизу, подчеркивающая давящую мощь изваяния, либо сверху, — она окончательно вдавливает вниз человеческую фигуру. Так снят в «Потёмкине» памятник Ришелье на одесской лестнице: съемка сверху превращает, как отметил Наум Клейман, жест дарителя в жест, направляющий на толпу строй солдат-убийц. Так сняты петербургские монументы в «Шинели» (1926) Козинцева и Трауберга, и в «Конце Санкт-Петербурга». Но собственно монументами тема далеко не исчерпывается. Ее прообраз можно увидеть в кадрах ребенка, ползающего под копытами казацких лошадей в «Стачке». Черты монумента на пьедестале приобретает командир Голиков в первых частях «Потёмкина». По тому же принципу снят городской в «Матери». На контрасте этих двух ракурсов снята сцена приема Акакия Акакиевича Значительным Лицом в «Шинели». А в «Конце Санкт-Петербурга» городской (на сей раз конный) напрямую рифмуется с петербургскими статуями. Но точно так же — снизу — в первых сценах «Матери» снят пьяный тиран-отец, против которого встает на защиту героини сын. Бунт против империи оказывается восстанием юных детей против отцов. Понятия «Отец» и «Отечество» обнаруживают свое прямое родство с образом имперского гнета. Разумеется, они восходят в отечественной культурной традиции к образу Медного всадника — с ним непосредственно монтажно рифмуется фабрикант в «Конце Санкт-Петербурга».

Но еще важнее то обстоятельство, что достаточно распространенная наклонная точка съемки снизу, обостряя ощущение угрозы, которое несет монумент, одновременно лишает его абсолютной устойчивости, на которую тот претендует. Ракурс содержит в себе, если угодно, указание на постоянно присутствующую возможность низвержения-развенчания «кумира» — и именно посредством того или иного кинематографического трюка, применяемого, прежде всего, в «комической». Так, план Вандомской колонны в «Новом Вавилоне» с помощью резкого поворота камеры блистательно имитирует ее низвержение парижскими коммунарами. Крушение самодержавия в «Октябре» дано через низвержение монумента Александра III, снятое рапидом. Комическая природа этого трюка наглядно проявляется в одном из последующих эпизодов — «Корниловский мятеж», — где угроза

возвращения монархии дана через те же кадры разрушения монумента, но пущенные обратным ходом.

Смех оказывается тут одним из важнейших средств развенчания претензий старого мира на незыблемость. Он именно низ-вергается движением сверху вниз — будь то свержение монумента с пьедестала в «Октябре»; рушащийся под откос поезд, украшенный флагами Второй империи в «Новом Вавилоне»; или заводские власти в «Стачке» — мастер, инженер, которых взбунтовавшиеся рабочие, вывезя на тачке, вываливают с косогора в грязный пруд, или выбрасываемые за борт офицеры в «Потёмкине», наконец.

Более того, и встречное движение снизу вверх — восхождение-возвышение — в той же мере связано тут со смеховой стихией. Самые возвышенные трагедийные и эпические образы можно рассматривать как превращенные комические трюки, как это ни парадоксально на первый взгляд. Первые кадры кинопоэмы Александра Довженко «Звенигора» (1928) — всадники-запорожцы, снятые рапидом, задают повествованию эпический ритм. А между тем этот прием Довженко впервые использует в своей дебютной эксцентрической короткометражке «Ягодка любви». Там герой торопит извозчика, но чем больше тот нахлестывает коней, тем медленней они перебирают ногами, пока не начинают плыть по воздуху. Собственно, и один из самых трагических образов мирового кинематографа — коляска с младенцем на одесской лестнице из «Потёмкина» — обнаруживает свой исток, как неоднократно отмечалось, в сюжетах погонь из самых ранних комедий. Всякое, по сути, конкретное событие — как бытовое, так и историческое — он превращает в праздничное действо переворота-преображения.

Киноавангард и культурная традиция

Основной антитезой «революционному вихрю, сметающему всех ему сопротивляющихся», выступают образы имперской культуры — прежде всего скульптуры и архитектуры — в силу своей предельной неподвижности-незыблемости. Развенчанием объектов культуры прошлого дело не ограничивается, что наглядно продемонстрировал Эйзенштейн в «Октябре». Они не только не устранились из новой культурной системы, но, попав в принципиально новый контекст, становятся объектами свободной и фамильярной игры. При чем происходит это на всем пространстве отечественного киноавангарда 20-х, а не только в фильмах на историко-революционном материале. Патетическое и комическое слиты воедино. Так, например, строится в «Катке Бумажный Ранет» сцена, где бездомный люмпен-интеллигент пытается, расстелив носовой платок вместо простыни, расположиться на ночлег у подножия памятника Екатерине Второй. Но начинается дождь, с монумента на героя стекает вода, и он встает, буркнув памятнику: «Стерва». Трагикомическая сцена одновременно

смотрится сниженным вариантом пушкинского «Ужо тебе» из «Медного всадника».

Аналогичный пример находим в «Третьей Мещанской», где герой Николая Баталова, прораб на стройке, восседает с бутылкой молока и куском булки на одном из коней квадриги Аполлона с фронтона Большого театра. И восседает при этом лицом к хвосту, подобно Иванушке-дурачку из народных сказок.

В отличие от идеологов Пролеткульта или РАППа отечественный киноавангард никоим образом не отрицает опыт классической мировой культуры, он погружает этот опыт в праздничное пространство новой революционной реальности и тем самым открывает и высвобождает неизменно присутствующее в нем живое, динамичное, жизнетворящее начало.

Так, Эйзенштейн в «Мудреце» превращает драму Островского о молодом умном и беспринципном плуте, входящем в доверие к самодовольным и тупым противникам реформ, в сатиру на... белую эмиграцию со злободневными куплетами и репризами. ФЭКСы заменяют Подколёсина на Чарли Чаплина, Агафью Тихоновну превращают в американку мисс Агату, женихов — в управляемые разным способом механизмы (слово «робот» еще не вошло в обиход), и вводят пару клоунов-слуг просцениума, одного из которых зовут Альберт, а другого — Эйнштейн.

Здесь развенчивается, умерщвляется не авторитет классика и его произведения, а традиционное представление о них, омертвевшее и заслоняющее живую суть. В «Женитьбе» ФЭКСов это умерщвление-воскрешение дано буквально и произведено по всем канонам карнавального действия. В финале на сцене появляется Гоголь, умирающий от разрыва сердца при виде интерпретации его пьесы, после чего клоуны оживляют его с помощью электричества (отсюда подзаголовок спектакля — «Электрификация Гоголя») и объявляют о его воскресении.

Собственно, по тому же принципу вводятся в новую систему объекты архитектуры и скульптуры — в качестве знаков не только исторического, но и культурного прошлого. И точно так же становятся объектами карнавальной игры. Не случайно часть действия дебютной короткометражной клоунады ФЭКСов «Похождения Октябрины» разворачивается на крыше Исаакиевского собора, а в титрах возникает ироническая надпись: «Архитектор фильма Монферран». Адресат иронии — фильм «Дворец и крепость», открывающий ряд историко-костюмных боевиков в постановке режиссеров старшего поколения («Девятое января», «Декабристы», «Поэт и царь»), активно эксплуатирующих киногоению имперской архитектуры и скульптуры.

Показательно, что тема монумента в советском киноавангарде 20-х начинается именно с памятника Петру в эпизоде, снятом Эйзенштейном для эпопеи «1905 год», из которой вырос «Броненосец «Потёмкин». Равно как и то, что первым толчком к замыслу «Конца Санкт-Петербурга», по свидетельству

Головни, стала пушкинская «петербургская повесть». Но еще существеннее заданное в «Медном всаднике» единство этих двух начал. Наличие одного неизбежно влечет за собой другое. В этом контексте родственным бедному Евгению оказывается не только Башмачкин в фэксовской «Шинели», но и Парень в том же «Конце Санкт-Петербурга». Причем тема монумента разработана тут едва ли не более выразительно, чем противоположная ей тема отдельной человеческой судьбы в имперском пространстве⁷.

Тем ценнее опыт разработки последней в фильмах Фридриха Эрмлера с участием Федора Никитина. В отличие от прочих актеров коллектива Эрмлера, пришедший из театра (выпускник школы МХТ) Никитин концентрирует как в облике, так и в манере игры черты определенного типа героев классической русской литературы. В новом контексте он воспринимается как персонаж из «бывших» и в этом качестве неизбежно оказывается комически снижен как человек «не от мира сего». Но в силу многозначности данного определения снижение оборачивается возвышением. Герой Никитина у Эрмлера, прежде всего — «блаженный». Никитин в своих ролях проигрывает основные версии канонического сюжета о пробуждении сознания — от интеллигента («Катка-Бумажный Ранет», «Дом в сугробах») до пролетария («Обломок империи»). Но именно блаженная «неотмирность» объединяет всех без исключения его персонажей. В этом смысле ключевым в ряду героев Никитина — Эрмлера оказывается глухонемой Кирик в фильме с откровенно парадоксальным названием «Парижский сапожник», в одиночку против всего городка отстаивающий честь обманутой и оклеветанной героини. Именно эта черта героев Никитина делает актера в фильмах Эрмлера воплощенным этическим (и эстетическим) критерием. Уже в 60-х гг., рассказывая о совместной работе, Эрмлер вспоминал: «Если бы кто-нибудь слышал, как я говорил ему: “Федя, в этих кадрах нужны глаза Христа”. И он понимал» [Эрмлер 1974, с. 113–114].

Будучи принципиальными атеистами, авангардисты Эйзенштейн и Эрмлер, тем не менее, обращаются к новозаветным сюжетам.

Развенчание царей, героев и богов происходит по одному и тому же принципу — как разоблачение объектов поклонения. Разоблачение — в буквальном смысле, если вспомнить монтажную фразу «За бога и родину» в эпизоде корниловского мятежа в «Октябре». Там монументальный Корнилов на коне монтажно срифмован с миниатюрной фарфоровой статуэткой Наполеона. А ряд изображений божеств, преимущественно скульптурных, дан в последовательности от изваяний в пышных одеяниях к изображениям все более упрощающимся и завершается примитивными фигурками языческих божеств

⁷ Возможно, именно интерес к теме монумента, не присутствующей напрямую в повести Гоголя, объясняет обращение Козинцева и Трауберга к русской классике, совершенно не характерное для киноавангарда, считавшейся приоритетом «традиционалистов».

из грубых кусков дерева. Избыточность акцентирована и во внешнем облике благословляющих неправое дело священнослужителей, их облачении, атрибутах. Крест в руках священника из «Потёмкина», призывающего к смирению приведенных на расстрел матросов, начинает выглядеть орудием казни и вонзается в палубу, как топор в плаху, а смертельно раненный Вакуленчук в «Броненосце «Потёмкин» повисает на канатах, раскинув руки, как распятый. Композиция кадра, где матросы поднимают убитого на палубу, выстроена как снятие с креста, а фигуры женщин у тела Вакуленчука на молу отсылают к композициям «Пьеты». Окружающих объединяет добровольная жертва героя («Вакуленчук решается», — гласит титр) во имя преодоления насилия и всеобщего братства. «Братья», как неоднократно отмечалось, тут ключевое слово. Его новозаветный контекст становится явственным в выступлении женщины на молу над телом Вакуленчука: «Матери и братья, пусть не будет различия и вражды между нами!», отсылающем к известному Посланию к Колоссянам апостола Павла о единстве в новой вере всеобщего братства. Именно по этой логике выстраивается финал фильма, где ожидание выстрела по мятежному броненосцу сменяется ликующим «Братья!». Как отмечал Наум Клейман, «практике Насилия предпочтен Идеал Братства» [Клейман 2004, с. 48].

В этом контексте снятый с нижней точки финальный кадр надвигающегося на камеру носа корабля читается как образ вознесения⁸.

Соответственно, революционное восстание подается здесь как подлинный приход и воскресение Спасителя. Такое восприятие события распространено в ту эпоху — достаточно вспомнить «Двенадцать» Александра Блока или «Христос и мы» Андрея Платонова.

В таком контексте проясняется действительный смысл приведенной выше фразы Эрмлера о глазах Христа, обращенной к Никитину на съемках «Обломка империи». Один из самых известных кадров этой картины — распятие на поле боя в эпизоде возвращения памяти, шедевре ассоциативного монтажа. Лик Спасителя скрыт противогазом. Отсутствие лица здесь (как и у Эйзенштейна — главного авторитета для Эрмлера) есть знак смерти. В своем прежнем качестве бог умер. Он становится очередным скульптурным неподвижным изваянием⁹. Поэтому раненого солдата, на коленях безуспешно молящего о спасении перед распятием, вдавливают в землю танк. Крупным планом дан Георгиевский крест, вдавленный гусеницами в грудь. Тогда открывается действительный смысл

⁸ На это указывает и нереализованный замысел Эйзенштейна: при первом показе фильма в Большом театре нос корабля разрезал надвое экран, превращая его в раздвигающийся занавес, открывающий находящихся на сцене участников восстания. Он ассоциируется с завесой, раздирающейся в Иерусалимском храме в момент смерти Христа на Голгофе (Мф.27:50-5).

⁹ Это цитата из серии рисунков известного немецкого художника-экспрессиониста Георга Гросса. Показательно, что динамический графический образ Эрмлер заменяет подчеркнута статичным скульптурным.

начальной сцены фильма, где блаженный герой Никитина спасает умирающего красноармейца и трогательно ухаживает за ним — он-то и оказывается тем, в ком дело Христа оживает¹⁰.

Традиционная же религиозная атрибутика выступает как мнимо-христианская, языческая по своей сути. Священника из «Потёмкина», у которого крест выглядит орудием убийства, восставшие низвергают в трюм со словами: «Убирайся, халдей!»

Советский киноавангард 20-х гг. прошлого века — явление уникальное. Он отличается от европейского авангарда, во-первых, своим интересом к жизненному материалу, который выступал истоком художественных творений. В отечественном авангарде идея преобразования жизни находила свое подтверждение в самой новой физической реальности быта, улиц, лиц. Во-вторых, советский киноавангард обращается к логике карнавала с его амбивалентностью, когда созидание и разрушение оказываются объяснительными моделями нового, становящегося мира. В-третьих, отечественный авангард отказывается от тотального неприятия прошлой культуры, относится к ней избирательно. Он ниспровергал, пользуясь принципами карнавальной инверсии, то, что выступало как знак официальной культуры, застывшей, возведенной на пьедестал. Советский киноавангард реабилитировал действительность с ее витальной и карнавальной стихиями.

Список литературы

- Авенариус 1939 — Авенариус Г. Уильям Дитерле // Искусство кино. 1939. № 10. С. 56–61.
Арнольди 1929 — Арнольди Э. М. Авантюрный жанр в кино. М. : Л. : Театропечать, 1929. 96 с.
Бахтин 1990 — Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 543 с.
Блейман 1973 — Блейман М. О кино — свидетельские показания. М. : Искусство, 1973. 588 с.
Гессен 1927 — Гессен Д. Братишка // Вечерняя Красная газета (Ленинград). 1927. 18 июня.
Гращенкова 1977 — Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М. : Искусство, 1977. 265 с.
Клейман 2004 — Клейман Н. Формула финала: статьи, выступления, беседы. М. : Эйзенштейн-центр, 2004. 448 с.
Козинцев 1982 — Козинцев Г. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1 : Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. Л. : Искусство, 1982. 560 с.
Кольцов 1925 — Кольцов М. Стачка // Правда. 1925. 14 марта.

¹⁰ Сходный вариант находим в «Новом Вавилоне». Превращение забитой продавщицы из огромного универсального магазина в героиню революционных баррикад дано через смену двух ее символов. В начале это маячащая за ее спиной огромная кукла-манекен — то, во что, с точки зрения хозяина, должна превратиться в идеале героиня. Затем мы видим манекен сгорающим в пламени подожженной баррикады, на которой героиня сражается. В финальной сцене расстрела коммунаров на кладбище Пер-Лашез в кадре возникает деревянная мадонна с каплями дождя, стекающими, как и у героини, по лицу. Тем самым героиня обретает новую ипостась — мадонны революции.

- Луначарский 1928 — *Луначарский А. В.* Альфред Керр о русском кино // Луначарский А. В. Кино на Западе и у нас. Л. : Гос. тип. им. Евг. Соколовой, 1928. С. 24–31.
- Недоброво 1928 — *Недоброво В.* ФЭКС. Григорий Козинцев. Леонид Трауберг / вступ. ст. В. Шкловского. М. : Кинопечать ; Л. : Тип. им. тов. Бухарина, 1928. 79 с.
- Паперный 2009 — *Паперный В.* Культура Два. М. : Новое литературное обозрение, 2009. 233 с.
- Уиддис 2011–2012 — *Уиддис Э.* Фактура: поверхность и глубина в кинодекорационном искусстве раннего советского кино / пер. с англ. Н. Рябчиковой // Киноведческие записки. 2011–2012. № 99. С. 35–59.
- Чвялёв 1929 — *Чвялёв Е. Д.* Советские фильмы за рубежом. М. : Теакинопечать ; Л. : Центр. тип. Наркомвоенмора, 1929. 88 с.
- Эйзенштейн 1964 — *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения : в 6 т. Т. 2 / сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский и др. М. : Искусство, 1964. 564 с.
- Эйзенштейн 2000 — *Эйзенштейн С. М.* Дионис и Озирис // Эйзенштейн С. М. Монтаж. М. : ВГИК, 2000. С. 221–229
- Эксцентризм 1922 — *Эксцентризм.* Эксцентрополис (бывш. Петроград) : 5-я Государственная типография, 1922. 15 с.
- Эрмлер 1974 — *Эрмлер Ф.* Документы, статьи, воспоминания / общ. ред., вступ. статья и примеч. И. В. Сэпман. Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1974. 344 с.

References

- Arnoldi, E. M. (1929), *Avanturnyi zhanr v kino* [Adventurous Genre in Cinema], Teakinopechat', Moscow, Leningrad, 96 p. (in Russian).
- Avenarius, G. (1939), "William Dieterle", *Iskusstvo kino*, no. 10, pp. 56–61 (in Russian).
- Bakhtin, M. M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais' Creativity and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 543 p. (in Russian).
- Bleiman, M. (1973), *O kino — svidetel'skie pokazaniya* [About Cinema — Testimony], *Iskusstvo*, Moscow, 588 p. (in Russian).
- Chvyalev, E. D. (1929), *Sovetskie fil'my za rubezhom* [Soviet Films Abroad], Teakinopechat, Moscow, Tsentral'naya tipografiya Narkomvoenmora, Leningrad, 88 p. (in Russian).
- Eizenshtein, S. M. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: v 6 tomakh. Tom 2* [Selected Works, in 6 vols, Vol. 2], *Iskusstvo*, Moscow, 564 p. (in Russian).
- Eizenshtein, S. M. (2000), "Dionysus and Osiris", in Eizenshtein, S. M., *Montazh* [Montage], VGIK, Moscow, pp. 221–229 (in Russian).
- Ermler, F. (1974), *Dokumenty, stat'i, vospominaniya* [Documents, Articles, Memories], *Iskusstvo*, Leningrad, 44 p. (in Russian).
- Gessen, D. (1927), "Bratishka", *Vechernyaya Krasnaya gazeta*, Leningrad, 18 June (in Russian).
- Grashchenkova, I. N. (1977), *Abram Room*, *Iskusstvo*, Moscow, 265 p. (in Russian).
- Kleiman, N. (2004), *Formula finala: stat'i, vystupleniya, besedy* [Final formula. Articles, speeches, conversations], Eizenshtein-Center, Moscow, 448 p. (in Russian).
- Kol'tsov, M. (1925), "Strike", *Pravda*, 14 March (in Russian).
- Kozintsev, G. (1982), *Sobranie sochinenii, v 5 tomakh. Tom 1* [Collected Works, in 5 vols, Vol. 1], *Iskusstvo*, Leningrad, 560 p. (in Russian).
- Kozintsev, G., Kryzhitskii, G., Trauberg, L. and Yutkevich, S. (1922), *Ekstsentrizm* [Eccentrism], 5 Gosudarstvennaya tipografiya, Ekstsentropolis (Petrograd), 15 p. (in Russian).
- Lunacharskii, A. V. (1928), "Alfred Kerr on Russian cinema", in Lunacharskii, A. V., *Kino na Zapade i u nas* [Cinema in the West and with us], Gosudarstvennaya tipografiya imeni E. Sokolovoi, Leningrad, pp. 24–31 (in Russian).
- Nedobrovo, V. (1928), *FEKS. Grigorii Kozintsev. Leonid Trauberg* [FEKS. Grigory Kozintsev. Leonid Trauberg], *Kinopechat'*, Moscow, Tipografiya imeni tovarishcha Bukharina, Leningrad, 79 p.

- Papernyi, V. (2009), *Kul'tura Dva* [Culture Two], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, 233 p. (in Russian).
- Widdis, E. (2011–2012), "Texture: Surface and Depth in the Cinematographic Art of Early Soviet Cinema", translated by Ryabchikova, N., *Kinovedcheskie zapiski*, no. 99, pp. 35–59 (in Russian).

Рукопись поступила в редакцию / Received: 17.04.2021

Принята к публикации / Accepted: 25.05.2021

Информация об авторе

Марголит Евгений Яковлевич
кандидат искусствоведения
Госфильмофонд Российской Федерации
142050 Россия, Московская обл.,
Домодедово, Белые Столбы,
пр. Госфильмофонда
E-mail: emargolit@mail.ru
Авторский ORCID: 0000-0002-3539-9221

Information about the author

Margolit, Evgeny Yakovlevich
Cand. Sci. (History of Art)
Gosfilmofond of the Russian Federation
Gosfilmofond Prospect, Belye Stolby,
Domodedovo, Moscow Oblast, 142050
Russia
E-mail: emargolit@mail.ru
Author's ORCID: 0000-0002-3539-9221